

Rede

zum

Winckelmann-Tage

am 10. December 1900

in der grossen Aula der Universität

gehalten

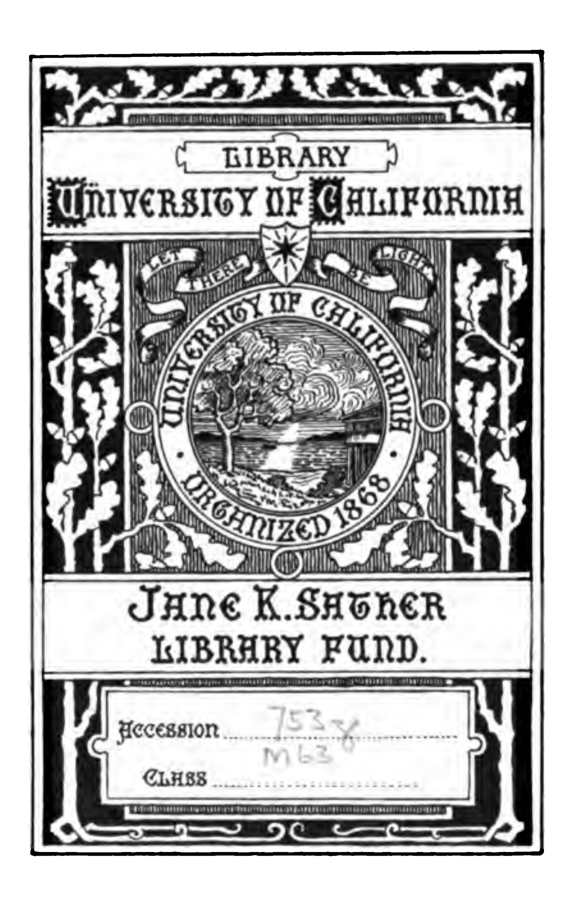
von

Prof. Dr. **Milchhoefer**

über

Die Tragödien des Aeschylus auf der Bühne.

Kiel 1900.
Universitäts-Buchhandlung.
(Paul Toeche.)


LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
ORGANIZED 1868
JANE K. SATHER
LIBRARY FUND.
Accession 753
Class M63

Rede

zum

Winckelmann-Tage

am 10. December 1900

in der grossen Aula der Universität

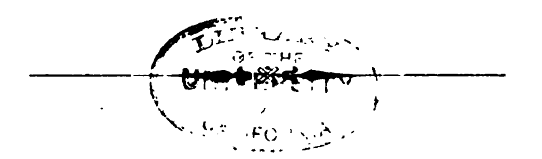
gehalten

von

Prof. Dr. **Milchhoefer**

über

Die Tragödien des Aeschylus auf der Bühne.



Kiel 1900.
Universitäts-Buchhandlung.
(Paul Toeche.)



Hochgeehrte Zuhörer!

Winckelmann, dessen Andenken als Begründer einer Wissenschaft von der Antike wir heute wiederum begehen, nennt einmal die Dramen des Aeschylus „mehr erstaunlich als rührend" im Vergleich zu denen der jüngeren Meister der Tragödie, eines Sophokles und Euripides. Hätte Winckelmann bereits originale Werke gleichzeitiger und selbst etwas jüngerer Bildhauerkunst gekannt, z. B. die Giebelskulpturen des Parthenon, er würde auch sie mehr „erstaunlich" als anmuthig gefunden haben. Und doch sind Beides Offenbarungen jener erhabensten künstlerischen Blüthe des Alterthums, die Winckelmanns innerer Sinn geahnt, ja erfasst und eigentlich auch bereits richtig geschildert hatte. Nur dass sein körperliches Auge, das Auge seiner Zeit, für den unmittelbaren Anblick der herben, spröden Schönheit noch nicht genügend vorgebildet war.

Winckelmann hat aber den Boden angebahnt, auf dem wir heute, nach fast anderthalb Jahrhunderten, allerdings fortgeschritten zu sein glauben in der Betrachtung und Würdigung der griechischen Plastik jener Zeit, fortgeschritten freilich erst mit Hülfe zahlreicher Funde und Entdeckungen.

Weite Kreise der Gebildeten sind heute mit eingeweiht, durch Anschauung und Erziehung zum Mitgenusse an den höchsten Leistungen hellenischer Bildnerei herangezogen. Aber den Werken eines Aeschylus gegenüber, wie Viele hätten bis heute, falls sie aufrichtig sein wollen, ein wesentlich anderes Urtheil bereit als jenes „erstaunlich"?

Verehrte Anwesende! den dichterischen Strom, der aus jenen Dramen hervorbricht, auch für uns noch möglichst fruchtbar zu

machen, sind in neuester Zeit mehrere Umstände und Veranstaltungen thätig gewesen.

Einmal tiefgrundige Forschungen literarhistorischer und archäologischer Natur, die uns den Schauplatz seiner Wirksamkeit, die antike Bühne, verständlicher und anschaulicher gemacht haben; sodann treffliche Uebersetzungen, ja Nachdichtungen, und ganz neuerdings dramaturgische Versuche, die von Berlin und im Grunde von demselben Manne ausgehen, dem wir auch jene Uebertragungen verdanken.

Hiervon wollte ich heute sprechen. Es handelt sich ja auch hier um plastischen Stil, um ein künstlerisch Gewordenes, das sich auch bei einem Genius wie Aeschylus nur historisch begreifen und dann erst völlig würdigen lässt.

Daher erscheint es mir unumgänglich nöthig, Sie zuerst einzuladen, mit mir den Ursprung und Werdegang des griechischen Dramas wenigstens bis auf die Zeiten des Aeschylus herab zu verfolgen.

Muss doch auch jeder Geschichtsschreiber des heutigen Theaters mit dem klassischen Alterthum beginnen. Nun, die Heimath des antiken Theaters war Griechenland und speziell seine Wiege stand in Athen.

Die Verhältnisse, unter denen es geboren wurde, liegen scheinbar recht weit ab von dem, was wir heute dramatische Handlung nennen. Den Ausgangspunkt bildete damals, wie in allen öffentlichen Schaustellungen, der Gottesdienst, die besondere Form, wie in Allem, der Wettkampf, jene erfolgreichste Triebfeder zu allen hohen Leistungen des Alterthums. Es waren Chöre, die Gesänge und Festtänze zu Ehren des Dionysos aufführten, nicht des Weingottes allein, sondern des mächtigen Vegetationsgottes und seelischen Erregers. Das Anfangs sehr zahlreiche Personal jener Chöre bestand aus Jünglingen und Männern, die sich in die Gestalten halb thierischer bacchischer Dämonen, der mythischen Gefolgschaft des Dionysos, verkleidet hatten. Die Vermummung, das Eintreten in eine fremdartige Hülle und damit in eine übernatürliche Rolle ist das Ursprüngliche und Wesentliche. Schon längst sangen und tanzten in anderen Theilen Griechenlands, namentlich auch im dorischen Peloponnes, dem Gotte solche Chöre, und die hatten nach dortiger Volksvor-

stellung von den bacchischen Vegetationsgeistern, so gut es ging, das Aeussere von Böcken angenommen. Sie sollten bis auf den heutigen Tag der edelsten Dichtungsgattung den Namen verleihen. Denn Böcke heissen *τράγοι*, die *τραγικοὶ χοροί* waren Bockschöre, und *τραγῳδία*, d. i. Tragödie, heisst, so sehr man sich auch bis in neuere Zeit hinein gegen diese Annahme gesträubt hat, nichts Anderes als Bocksgesang, Gesang der Böcke. Noch seltsamer verschieben sich die Verhältnisse in Athen, seit der Tyrann Pisistratos diese tragischen Chöre für die jährlich im März gefeierten Feste des wahrscheinlich von ihm selber am Südfuss der Burg errichteten Heiligthums des Dionysos Eleuthereus übernahm. In Attika behielten die Chöre zwar den Namen Bockschöre (*τραγικοὶ χοροί*), nahmen aber nach dortiger, von Jonien her beeinflusster Auffassung die Mischgestalt nicht mehr vom Bock, sondern vom Pferde. Von der Ziege behielten sie nur einen Lendenschurz; Ohren und Schwänze waren die des Gaules, nach Art der ionischen Silene, die man auch, vielleicht mit einer Allgemeinbezeichnung, Satyroi nannte. Decennien währte es, ehe diese täppischen, ausgelassenen Pferdemenschen oder Satyrn auf dem Dionysischen Festplatze die Alleinherrschaft verloren. Sie hatten oder erhielten früh einen Anführer, den „Vater der Silene", der auch Vorsänger und Vortänzer war. Aber nicht er bildete den Uebergang von dem neckischen, drolligen, oder wüsten Spiel zum Ernst der Tragödie. Eigentliche Gespräche, Dialoge, entwickelten sich erst, seit dem Chor eine Person gegenüber gestellt wurde, die sicher von vornherein nicht zu ihm gehörte und ursprünglich wohl Dionysos in seinem reichen Prachtgewande selber war. Milderte der Chor thierischer Gesellen nun auch in solcher Gegenwart seine Tollheit, so musste er doch rasch unpassend, störend erscheinen, sobald ernsthafte Dinge der Götter- oder Heroengeschichte verhandelt werden sollten. So trat, noch vor den Perserkriegen, eine grosse Wandlung ein. Der Chor zwar bleibt, (er war ja das Ursprüngliche, Wesentliche), aber die unanständige Thiermaske fällt, und an ihre Stelle treten menschliche Tänzer und Sänger im Kostüm von Greisen, Kriegern, Frauen, je nach Bedarf. Aber so stark war auch hier die Macht der Tradition, dass dem Satyrchor eine Zufluchtsstätte in einem jedesmal besonders angehängten Stücke heiteren Charakters bewahrt wurde. Es ist das auf die Tragödien folgende Satyrspiel, dessen

sich auch ein Sophokles, ein Euripides nicht zu entledigen vermocht haben.

So aber war die Bahn frei geworden für die Entwickelung der ernsten Tragödiengattung, deren für uns älteste erhaltene Belege in den sieben überlieferten Dramen des Aeschylus vorliegen, (noch nicht einem Zwölftel aller Stücke, die er verfasst hat). Sie bilden zugleich und sofort, wie im Epos die ältesten homerischen Gesänge, einen Höhepunkt der dramatischen Poesie überhaupt. Und doch hat Aeschylus sich anfangs noch mit einem einzigen, dem Chor gegenübergestellten Sprecher begnügt, er selber hat erst den zweiten Schauspieler hinzugefügt; (so stehen noch in den uns erhaltenen „Persern“ und „Schutzflehenden“ nie mehr als deren zwei dem Chor gegenüber); erst von Sophokles, wie es scheint, übernahm er den dritten Schauspieler. Mehr hat die antike Tragödie in der Regel überhaupt nicht verwendet. Unter Wechsel von Maske und Kostüm wurden sämmtliche, männliche wie weibliche, Rollen von denselben zwei bis drei Personen nach einander bewältigt.

Sie sehen schon aus diesem Verlaufe der Entwickelung, aus diesen freiwilligen Beschränkungen, wie sehr das, was wir dramatische Aktion nennen, ein gleichsam Sekundäres, Accessorisches war.

Den dargelegten Verhältnissen entsprach aber auch ganz genau die ursprüngliche Einrichtung und sehr allmälige Wandlung des Schauplatzes.

Die Tänze und Gesänge der Chöre boten sich als solche dem Publikum nach allen Richtungen hin gleich gut dar; für sie war nichts angemessener, als ein freier, kreisrunder Platz mit gestampftem Boden. Seitdem Einzelne das Wort zur Deklamation oder gar zum Zwiegespräch ergriffen, drängten sich die Zuschauer naturgemäss nach der Gesichtsseite der Redenden. Damit war eine Front gegeben, aber der kreisrunde Tanzplatz behielt ebenso naturgemäss seine alte Form und Funktion; in seinem Centrum mochten die Schauspieler auf einer motivirten Erhöhung, auf einem Wagen, auf den Stufen eines Altars oder Grabmals sichtbarlicher hervorragen.

Erst ein weiterer, bedeutsamer Schritt war es, wenn der Hintergrund des Platzes, der dem nun einmal von selbst entstandenen Vordergrunde entsprach, durch einen Aufbau, etwa eine Palastfront mit Thüren besetzt wurde. Damit hätten wir die erste

Analogie zu unsern Theatern; aber an eine stehende, eine anders als bloss provisorische Rückwand ist auch jetzt noch nicht zu denken.

Diese Stadien der Ausstattung des Spieles sind nicht etwa logisch ersonnen, sie lassen sich erweisen aus der Analyse der erhaltenen Dramen und aus dem monumentalen Befunde. Das eine hat im Wesentlichen Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, das andere Wilhelm Dörpfeld gethan. Um mit den besonders schlagenden Zeugnissen zu beginnen, die die Denkmäler ergeben: Dörpfeld hat unwiderleglich erwiesen, dass bis tief ins vierte Jahrhundert hinein ein steinernes Bühnengebäude im athenischen Dionysostheater nicht bestanden hat, dass die einzige dauernde Einrichtung nur jener kreisrunde Tanzplatz, die Orchestra, gewesen ist. Nur wenige, durch Dörpfeld entdeckte, polygonale Steine von der Einfassung des alten Rundes sind heute aus den Zeiten des Aeschylus, Sophokles, Euripides noch an Ort und Stelle sichtbar; aus dem Kreissegment, welche diese vielleicht werthvollste Mauer des alten Athen beschreibt, lässt sich berechnen, dass der Orchestrakreis fast genau 24 m im Durchmesser besass.

Zum Anderen lehren die vorhandenen Tragödien, dass Aeschylus in den älteren Stücken, den „Schutzflehenden", den „Persern", den „Sieben vor Theben", dem „Prometheus" noch nicht das dekorirte Haus benutzt, noch nicht einmal eine Thür. Aber in den drei jüngsten Stücken, der sogen. „Orestie": „Agamemnon", „Choephoren", „Eumeniden", (mit welchen zusammen der 67 jährige Greis noch 2 Jahre vor seinem Tode, im J. 458 v. Ch., einen Sieg errang), da dient bereits ein Palast, ein Tempel als Hintergrund. Wir haben anzunehmen, dass solche Dekorationsstücke den Zwecken entsprechend jedesmal aus vergänglichem Material eigens errichtet worden sind; dass nach Bedürfniss auch einige Stufen emporführten; aber von einer gesonderten Bühne der Schauspieler, von einer generellen Trennung derselben vom Chor kann, das lehrt auch der Inhalt unserer Dramen, nicht die Rede sein.

Ich mache hier Halt; es kann heute nicht meine Absicht sein, die reiche Entwickelung des griechischen Theaterbaues in späteren Jahrhunderten zu verfolgen. Wenn da, etwa seit Alexanders des Grossen Zeit, wie Schriftsteller und die erhaltenen Gebäude trotz Dörpfeld's zähem Widerspruch beweisen, auf einem hohen, säulen-

geschmückten Podium (dem „Proskenion") gespielt wurde (nicht vor demselben, wie Dörpfeld behauptet), so liegt die Erklärung darin, dass damals der Chor bereits in Fortfall gekommen, in Ausnahmefällen aber jeden organischen Zusammenhang mit den oben Agirenden verloren hatte. Im Uebrigen aber dienten die immer prächtiger gewordenen Theater, (was viel zu wenig beachtet worden ist) allen anderen Zwecken: Volksversammlungen, Festspielen und Wettkämpfen jeder Art weit mehr als gerade scenischen Aufführungen.

Ich kehre zu Aeschylus zurück. Wie primitiv erscheint sein Schauplatz, wie beschränkt sein Material! Die vereinzelten Schauspieler, über welche er verfügte, wandelten gepolstert, in langen Aermelgewändern, die Gesichter maskenbedeckt umher, nicht leicht beweglich, wenn auch der hohe Stelzschuh, der Kothurn, vielleicht erst einer späteren Zeit angehört. Die Interpreten seiner Kunst hatten also auf jede Geberdensprache des Gesichtes zu verzichten, ihre Persönlichkeit trat völlig zurück hinter dem Typus des Königs, des Kriegers, der Mutter, der Jungfrau u. s. w. Und nun der Inhalt jener Dramen? Er bot stofflich kaum Neues und nur wenig an Handlung. Jene Götter- und Heldensagen waren den Zuschauern durchaus geläufig, und nur hier und da wagt der Dichter daran etwas zu modeln. Moderne Reizmittel, wie künstlich erregte Spannung, fielen somit von selber weg. Aber auch psychische Handlung, Entwickelung der Charaktere zu bieten, ist nicht des Aeschylus Sache. Festgefügt und fertig stehen seine Gestalten da; was sie sprechen und thun erscheint wie der Ausfluss einer inneren Nothwendigkeit; zarten Regungen, wie sie uns z. B. in der Liebe der Geschlechter ein schier unerschöpfliches und unentbehrliches Thema zu bilden scheinen, verstattet der Dichter noch keinen irgend erheblichen Platz.

Und doch war seine Kunst der gewaltigsten Wirkungen sicher, auf seine eigene Zeit, wie auf alle Späteren, die ihn verstanden haben. Sein Machtmittel konnte vor Allem nur sein die Sprache, der Schwung des Ausdrucks, die Wucht der Gedanken, die eherne Schmiedung seiner Charaktere. Nackt wie Natur waren diese Gestalten trotz aller Verhüllung hingestellt, nur dass, wie Dannecker von den Parthenonskulpturen einmal sagte, solche Natur in der Wirklichkeit nicht mehr begegnet. Rücksichtslos prallen Personen und Ereignisse aufeinander und nur der Zauberkraft so hoher Poesie gelingt es,

die schrillen Dissonanzen zu mildern. Hier ist es vor allem der Chor, der gleichsam als engeres Publikum im Publikum den Hörern alle Eindrücke verarbeitet, vermittelt und in der Absicht des Dichters weitergiebt. So brauchte Aeschylus an dem altüberlieferten Vorrang des Chores nicht zu rütteln; er hat ihn nur seinen Zwecken dienstbar gemacht. Im Uebrigen würde man sehr irren, wollte man glauben, dass den grossen Dingen und Worten, die da vor sich gingen, der Nachdruck äusserlich sinnfälligen Aufwandes gefehlt habe. Freilich hatte die künstlerische Phantasie eines verständnissvollen Publikums manche Zumuthung zu übernehmen. Die Illusionsmittelchen unserer modernen Bühnen würden auch unter der durchdringenden Tageshelle des griechischen Himmels kläglich versagt haben. Aber es gab, schon im „Prometheus" des Aeschylus, nicht bloss Flugmaschinen, unter Donner und Erdbeben versinkende Felsen; ich denke vor allem an den Glanz und die Pracht der Aufzüge, nicht bloss des Chores, sondern auch der oft zahlreichen Statisten. Allen Nachrichten zufolge haben dieselben eine unter attischer Sonne leicht kontrolirbare Echtheit, einen Reichthum an Gewändern und Geschmeide zur Schau getragen, wie es heute kaum ausnahmsweise bei Primadonnen der Fall sein dürfte und wie es sich auch aus dem Umstande erklärt, dass zu der jährlich wiederkehrenden Festfeier jedesmal eine Anzahl der reichsten Leute Attikas als Choregen herangezogen wurde.

Aeschylus zumal hat solcher Pompentfaltung, (die den Choregen des fünften Jahrhunderts selbst als Mittel zur Befriedigung ihres politischen Ehrgeizes diente,) den breitesten Raum gewährt. So bot die Mehrzahl seiner Stücke Gelegenheit zu grossartigen Wagenaufzügen; im Agamemnon z. B. zog der Fürst sicherlich nicht bloss auf seinem eigenen Wagen, sondern mit einem Tross von Kriegern, Gefangenen und anderer trojanischer Beute ein. So voller plastischen Gefüges waren des Aeschylus Bilder, die stummen wie die gesprochenen, dass wir ihre Nachwirkung bis in die grosse bildende Kunst hinein verfolgen zu können glauben.

Es erhebt sich nun eine Frage, die mich heute, nach kürzlich empfangenen Eindrücken, ganz besonders lebhaft bewegt und mir das äschyleische Thema, ich gestehe es offen, zu diesem Winckelmann-Tage erst recht eigentlich aufgedrängt hat: die Frage, was

vermag Aeschylus der gebildeten, für reine Kunst überhaupt empfänglichen Menschheit der Gegenwart, nach mehr als 2300 Jahren noch zu bieten? Aeschylus der Dramatiker! Ich meine also nicht den bloss literarischen Genuss, zu dem der klassische Philologe sich an dem oft überaus schwierigen griechischen Texte, ein Anderer an mehr oder minder guten Uebertragungen allenfalls durchringt, sondern ich frage nach der Möglichkeit einer weit unmittelbareren, vollständigeren, körperlicheren Vermittelung durch die Bühne, für welche diese Poesie ja berechnet ist. Man hat Aeschylus mit Dante verglichen, und gewiss mit Recht. Aber Dante wendet sich nur an den einen Sinn, die Phantasie des Lesers oder Zuhörers. Auch Shakespeare ist öfter genannt worden. Der grosse Brite steht uns Modernen zweifellos näher; er ist bewegter, mannigfaltiger, individueller, er greift uns persönlicher ins Herz und erhebt sich andrerseits in Höhepunkten seiner Kunst auch bis zu der majestätischen oder erschütternden Grösse äschyleischer Stimmungen und Situationen. Aeschylus bleibt dieser Höhe gleichmässiger treu; in der Entfaltung und Anspannung seiner Kräfte wirkt er mehr wie eine gewaltige, unwiderstehlich fortschreitende Feuersbrunst. Milde und abgeklärt, mehr im Sinne sophokleischer Schönheit und Winckelmann'scher Ideale, erscheinen hiergegen Wiederspiegelungen antiker Dramatik, wie wir sie in Goethes „Iphigenie", in Schillers „Braut von Messina" besitzen.

Immerhin, es fehlt auch uns nicht an aller Vorbereitung, nicht an Vergleichsmomenten, aus denen sich die Kunst des Aeschylus nur als grandiose, vielleicht einseitige Steigerung heraushebt. Betreiben Diejenigen, welche die unmittelbare Wirkung der äschyleischen Tragödie auf die Gegenwart zu erproben beginnen, nur ein interessantes Experiment, dessen historische Berechtigung ja immerhin zugestanden werden könnte in einer Zeit, die, wie die unsrige, so viel an vergangenen Stilformen und Literaturen verdaut? Mancherlei Erwägungen könnten ja in der That zu dem Schlusse führen, dass Vorführungsversuche des Aeschylus, der antiken Dramen überhaupt, für immer in die Sphäre bloss retrospektiver, historisch anregender Bildungsbestrebungen gebannt bleiben müssten. Seine Götter existiren für uns ebensowenig, wie seine Begriffe von fortwuchernder Schuld und seine Heilmittel der Sühnung. Zahlreiche Beziehungen

auf das nationale Gefühl, auf vaterländische Einrichtungen verlieren für uns ihren aktuellen Werth. Formell entzieht sich namentlich die umfassende Mitwirkung der Musik und die sangliche Vortragsweise breiter Chorpartien unserer Vorstellung. Man hat gemeint, dass uns damit schwerlich viel Werthvolles verloren gegangen sei; wohl möglich, dass dem so verfeinerten musikalischen Sinn der Jetztzeit jene Gesänge, zu deren Begleitung Flötenmusik die Hauptrolle spielte, mehr als fremdartig vorkommen würden. Auch der modern-griechische Volksgesang weicht ja wesentlich ab von unseren Begriffen über Klangschönheit und Harmonie. Mir scheint es indessen doch gerathener, auch hier geringschätzige Vorurtheile über Verlorenes zurückzuhalten, so lange wir für alle künstlerischen Leistungen der Griechen, die wir wirklich kennen oder kontroliren können, nur Anerkennung und Bewunderung haben müssen.

Hat sich somit auch jede dramatische Wiedergabe äschyleischer Poesie im Wesentlichen auf das gesprochene Wort zu beschränken, für das sie zu einem grossen Theile nicht bestimmt war, trennt uns heute auch eine Welt von den Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen jene Dichtergrösse erstarkte, so entquillt doch jener selben Kraft ein solcher Ueberschwang an ewig menschlicher Kunst, dass eine Schaar moderner Dichter daran zehren könnte. Wir haben nicht das Recht, so verwöhnt zu sein, um uns von diesem Tische abzuwenden.

Es ist Ihnen, verehrte Anwesende, schon bemerkt worden, dass wir neuerdings Verdeutschungen äschyleischer Dramen besitzen, die den Anspruch erheben dürfen, Nachdichtungen zu sein. Dabei hat der Uebersetzer, der berühmte Philologe v. Wilamowitz-Moellendorff, den Grundsatz proklamirt, mindestens so verständlich zu sein, wie den Athenern das Original war, womöglich noch leichter verständlich. Wir begrüssen diesen Vorsatz besonders dankbar; denn selbst für den höchstgebildeten Athener können manche Partieen äschyleischer Chorlieder durchaus nicht leicht verständlich gewesen sein; für das niedere Volk waren sie theilweise gewiss nur tönende Worte. Jede Uebersetzung gar, die sich streng an Wortlaut und Metrum bindet, muss vielfach unverständlich und vielfach erst wieder nur mit Hülfe des griechischen Textes enträthselbar sein. Es darf daher versichert werden, dass wir die Möglichkeit einer erfolgreichen Bühnen-

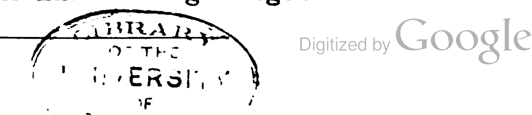
aufführung des Aeschylus nicht bereits einem W. v. Humboldt, Droysen, v. Wolzogen u. a. Uebersetzern, sondern erst v. Wilamowitz verdanken. Dieses Ziel hat derselbe auch muthig ins Auge gefasst. Am 24. und 28. Nov., sowie am 6. Dez. d. J. ging in je viereinhalbstündiger Nachmittagsvorstellung mit ausgewähltem Schauspielerpersonal über die Bühne des „Theaters des Westens" zu Berlin die „Orestie", d. h. die naturgemäss etwas gekürzte, innerlich verknüpfte Dreiheit der Dramen: „Agamemnon", „Choephoren" (oder „Das Opfer am Grabe") und „Eumeniden" (oder „Die Versöhnung"). Ich hatte Gelegenheit, der zweiten Aufführung beizuwohnen.

Ein Vortrag von Wilamowitz, der der ersten Aufführung wenige Tage vorausging, schloss mit dem Gedanken, dass das alte grosse Titanenlied von der Bühne von heute herab auf den Menschen von heute so gewaltig und erlösend wirken möge, wie damals im März- und Frühlingsmond des Jahres 458 v. Chr., da seine Donner und Gewitter zum ersten Male über die Seele der Menschheit rollten. Ueberwältigend wirken auf unvorbereitete, unbefangene, ungelehrte moderne Menschen? „Das doch wohl nicht", sagte die moderne Kritik mit einigem Rechte. Wie wäre das auch denkbar bei dem Abstande der Zeiten und Sitten, des Glaubens, der künstlerischen Form und Gewöhnung von heute und damals! Da ist alles „Modernisiren" umsonst! Man versuche nur zu modernisiren: manches minder Verständliche, allzu Fremdartige lässt sich ja — zwar nicht modernisiren, aber wenigstens streichen. Doch in den Eumeniden treten Götter, wie Apollo, Athena, tritt vor Allem der Chor der Rachegöttinnen, der uralten Töchter der Nacht, auf, der unerbittlichen Verfolgerinnen des Muttermörders Orestes. Die sehr gut berathene Berliner Regie hatte ihnen formlose schwarze Gewänder, eisgraue, schlangendurchwirkte Mähnen, blasse Gesichter gegeben. Aber wie anders müssen die „blutlechzenden Hündinnen" vor einem gläubigen Publikum gewirkt haben, da man, wie wir erfahren, Ohnmächtige aus dem Zuschauerraume trug! Welche brennende Aktualität besass, welche Schauer der Ehrfurcht erweckte nicht damals die Scene der feierlichen Einsetzung des Blutgerichtshofes auf dem Areopag, der dort in Athen nur wenige Schritte vom Theater entfernt war?

Solche Scenen lassen sich heute weder annähernd mitempfinden, noch streichen und noch weniger modernisiren. Aber ich meine, man soll Aeschylus überhaupt nicht modernisiren wollen. Es gilt zu erproben, ob sich nicht jener Ueberschuss an poetischem Gehalt und dramatischer Kraft neben dem spezifisch Hellenischen noch vollauf bewährt. Und in diesem Sinne ist der Erfolg der Berliner Aufführungen unbestritten und in hohem Grade lehrreich gewesen. Es gab Brennpunkte der Handlung und Diktion, aus denen der zündende Funke unmittelbar in die Seelen der Hörer flog. Sie waren am häufigsten da, wo rein menschliche, selbst übermenschliche, aber doch nicht übernatürliche Zustände walteten. Die letzteren überwiegen in den Eumeniden, dem Schlusswerk, das freilich auch erst die Versöhnung bringt.

Dennoch hege ich keinen Zweifel, dass diejenigen Vermittler des Aeschylus mehr bieten würden, die statt der zusammengezogenen drei Stücke nur eines, das menschlichste, ungekürzt zur Aufführung brächten. Dann aber kann die Wahl nicht zweifelhaft sein. Das zweite Stück, die Choephoren, drängt lediglich der grausen That des Muttermordes zu; der Frauenchor der Grabesspenderinnen verfügt fast durchweg nur über lyrische, klagende Töne. Reichgestaltig und kraftvoll, freilich auch düster genug, von allen erhaltenen Dramen am meisten typisch für den Dichter ist aber das erste Stück der Trilogie, dasselbe von dem ein Goethe schrieb: „Agamemnon, den ich von jeher abgöttisch verehrte". Als „Grundpfeiler aller ästhetischen Bemühungen" bezeichnete ihn Goethe ein anderes Mal, (wie mir mein Freund und College Kauffmann gleichfalls nachweist). Bedarf es einer höheren Empfehlung? In der That hat denn auch zu Berlin der Agamemnon mit elementarer Gewalt gepackt und erschüttert: das Stück von der Heimkehr des Bezwingers von Troja, den das eigene Weib ermordet nebst der kriegsgefangenen Kassandra. Das besonders in den grandiosen Rollen der Klytaimnestra und Kassandra sowie in einigen Chorpartien modern-meisterhafte Spiel wurde von Berufsschauspielern durchgeführt. Veranstalter jedoch war der „Akadem. Verein für Wissenschaft und Kunst". Der „A. V." mag Berliner Verhältnissen Rechnung getragen haben, wenn er sich an der Verwirklichung eines Gedankens, der in seiner Mitte entsprungen war, nicht mit eigenen Kräften betheiligte. Im Uebrigen

bin ich der Zuversicht, dass eine von Verständniss und Begeisterung getragene Wiederbelebung dieses, des für uns lebensfähigsten, äschyleischen Dramas gerade aus akademischen und akademisch gebildeten Kreisen heraus vollzogen werden könnte und müsste. Bei der Wiedergabe einer so durch und durch eigenartig stilisirten dramatischen Form hat der moderne Schauspieler keineswegs schon einen natürlichen Vorsprung vor dem stimmbegabten, geistig hochgebildeten und ich möchte sagen andächtigen Dilettanten voraus. Gestatten Sie mir, verehrte Zuhörer, einen naheliegenden Vergleich: Worauf beruht denn der spezifische Reiz und die hauptsächliche künstlerische Wirkung des Oberammergauer Passionsspiels? Doch in erster Linie darauf, dass hier nicht Schauspieler sondern schlichte Leute aus dem Volke mit aller Hingebung an eine künstlerische Aufgabe treten, die sie zugleich als gottesdienstliche Handlung empfinden gelernt haben. Nicht anders war es in den guten Zeiten Athens. Die Analogie geht aber noch viel weiter: ich erinnere nur an die beiden Erscheinungen eigenthümliche Mischung von realistischen und idealen Scenen, an die überragende Rolle der Chöre, an die lebenden Bilder, die Massenwirkungen und andere Schaustellungen. Hier wie dort ist jede eigentliche Spannung auf das rein Stoffliche eliminirt, der Gang der Handlung steht vollkommen fest, in Oberammergau sogar die Mehrzahl der Worte. Diese Aehnlichkeiten sind natürlich nicht zufällig; beiderlei Schaustellungen wurzeln eben im Boden des Volksthums, und dieser Umstand, ebenso geheimnissvoll wie offenbar, ist zum Hauptträger populärer und zugleich echt künstlerischer Wirkungen geworden. Gelingt es dem Gebildeten, zu dieser Einfalt zurückzukehren, so halte ich ihn für fähig, vor einem verständnissvollen Publikum auch heute Interpret des Aeschylus zu sein, soweit wir Aeschylus eben interpretiren können. Ich sage das nicht ohne besondere Absicht; die deutschen Universitätsstädte scheinen mir in erster Linie berufen, die in Berlin gegebenen Anregungen aufzunehmen. Sollten akademische Kreise Kiels die Ersten sein, welche sich an der Aufgabe einer Wiedererweckung des Aeschylus betheiligen wollen, (einer Aufgabe, deren Schwierigkeiten ich nicht verkenne, an deren Durchführbarkeit ich glaube), so würde unsere Hochschule damit ein neues Zeugniss von dem aufstrebenden Gange ihrer Entwickelung ablegen.



Druck von Schmidt & Klaunig, Kiel.

